El Salmón

Revista de Poesía

Soldado

La guerra personal de Ismael Urdaneta por Luis Moreno Villamediana ■ **Soldado al exilio** por Pausides González ■ **Dossier poético** con textos de **Ismael Urdaneta, José Lira Sosa, Víctor Valera Mora, Lucila Velásquez, Jesús Sanoja Hernández, Lydda Franco Farías, Víctor Salazar, Ángel Miguel Queremel, Olga Luzardo, Juan Martín Echeverría, Argenis Daza Guevara, Alí Lameda, Julio Miranda y Arnaldo Acosta Bello** ■ **Tensión versus intención o teoría de las canciones** por Julio Miranda ■ **Poesía inédita** poemas de **Nada sobre Piedra** de **Reynaldo Pérez Só** ■ **El alevín** poemas de **José Delpino**

[año II - No 4]

El Salmón

Revista de Poesía

El Salmón - Revista de Poesía ■ Año II No. 4 ■ Enero - Abril 2009

Editores Santiago Acosta y Willy McKey **Colaboran en esta edición** Luis Moreno Villamediana, Pausides González, Albinson Linares, Ricardo Ramírez **Agradecimientos** Javier Aizpúrua, Lila Centeno, Katyna Henríquez Consalvi, Nelson Rivera, Reynaldo Pérez Só, José Delpino, Gina Saraceni, Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres", Arnaldo Valero, Fabián Coelho, Pedro Varguillas, Laura B. Uzcátegui, *Letralia*, *Ficción Breve*, Oscar Marcano, Editorial Equinoccio, Carlos Pacheco, Luis Miguel Isava. ■ **Impresión** Editorial Ex Libris [500 ejemplares] ■ Las opiniones emitidas por los colaboradores de *El Salmón* no son necesariamente las mismas de los editores. Esta revista se edita sin fines de lucro. El costo de cada ejemplar contribuye con los gastos de edición, impresión, distribución y difusión.

Depósito legal pp200802DC2772 ■ ISSN 1856-853x

Contacto elsalmonrdp@gmail.com ■ http://revistadepoesiaelsalmon.blogspot.com

Caracas ■ Venezuela

El poeta Luis Moreno Villamediana presenta una lectura de *Cantos de gloria y de martirio* (1927) de Ismael Urdaneta, un casi desconocido poeta y soldado marabino que combatió en la Primera Guerra Mundial, y quien, de vuelta a su tierra, formó parte de la generación de poetas vanguardistas venezolanos

La guerra personal de Ismael Urdaneta

POR LUIS MORENO VILLAMEDIANA

La vida de Ismael Urdaneta está contenida entre un par de fechas substanciales: en 1885, año de su nacimiento, Rubén Darío reúne en *Epístolas y poemas* sus textos juveniles; en 1928, su suicidio coincide con la publicación del único número de la revista *válvula*. Esa combinación permite indicar que Urdaneta colinda, por un lado, con la idea del poeta como redentor del caos —tal como Darío lo formula en la introducción de ese volumen— y, por el otro, con la noción declarada de un arte futuro y explosivo. No hay entre una y otra una relación de progreso, por más que la obra del propio Darío termine por ser menos prometeica de lo que fuera al comienzo. Los poemas de Urdaneta compilados en *Cantos de gloria y de martirio* —escritos a partir de 1915 y publicados en *La quincena literaria* en 1927— de hecho se mueven en el territorio frágil de la retrospección auto-

biográfica, con lo que anulan la leyenda de la inocencia adánica y los impulsos utópicos. Esa situación parece justa: superadas las fantasías salvadoras, el cuadro de la guerra y de las aventuras legionarias supone la instauración de un presente capaz de proyectarse indefinidamente con sus marcas de sangre, y un ejercicio de la literatura libre de funciones terapéuticas o de pedagogía.

Ese espacio personal le permite a Urdaneta revisar sin manifiestos el legado y la proyección de la vanguardia; así, su libro representa un instante de crítica que examina los rasgos de la tradición literaria y su potencia —la posibilidad de persistir o intacta o transformada. La perduración de las rimas y de formas estróficas como el soneto, por ejemplo, no le impide a Urdaneta incluir alguna torcedura en sus versos. En "La Legion, en Avant!", el aspecto visual y hasta decorativo del movimiento modernista se convierte en simple preparación para el horror de las operaciones bélicas: "Esa tarde —oro y cobalto— / la última que yo viera, / antes de ir al asalto / de la enemiga trinchera; // qué puros miré los cielos / a los parpadeos claros / del sol de los Dardanelos / detrás del golfo de Zaros!" (p. 15). Tal vez esa descripción no haya sido originalmente irónica, pero hoy es difícil no leerla como la deliberada depreciación de una poética. La pareja *cobalto-asalto* es en consecuencia una señal de distorsión y a la vez una historia: de una a otra palabra transcurre buena parte de la más autorizada poesía latinoamericana, con su exaltación primaria y sus retractaciones. En esas dos estrofas, Urdaneta igualmente ha resumido la dinámica de las influencias, el paso de una lectura casi sumisa a una aniquilación moderada de los nombres tutelares. Visto de esa manera, el texto de 1916 se organiza como un espejo de su propia escritura, con la indicación de su genealogía, su diatriba invisible con algunos modelos expresivos, su prolongación: "Después, brillaron, agudas, / brillo que el pánico siembra, / las bayonetas desnudas, / vibrantes como una hembra" (p. 15). *Después*: el adverbio presume el adelantamiento de una fe más violenta, sostenida menos por el escándalo teórico (propugnado más tarde en las páginas de *válvula* y antes en otras publicaciones), que por una constatación en el plano de la experiencia orgánica. El impulso vanguardista de Ismael Urdaneta es, principalmente, de carácter físico, tiene que ver con el sentido marcial, no abstracto, del término —acaso esa interpretación esté enunciada en el título mismo del poema.

«El impulso vanguardista de Ismael Urdaneta es, principalmente, de carácter físico, tiene que ver con el sentido marcial, no abstracto, del término»

Los eventos de la Primera Guerra Mundial y el lapso legionario apoyan vitalmente la escritura de los cantos de Urdaneta. Eso quizá no sea más que una afirmación del contenido, de la sucesión de visiones y anécdotas. Estéticamente, esas vivencias no están constreñidas por la uniformidad creativa: con Apollinaire, la *Grande Guerre* se manifiesta en los caligramas de 1918 como un desorden que puede leerse y mirarse en la página revuelta; en e. e. cummings, lo vivido se cuenta en la prosa paródica, en la falsa alegoría de *The Enormous Room* (1922); en Salomón de la Selva, ese acontecimiento sigue más de cerca la oralidad de la poesía estadounidense que la práctica latinoamericana, como lo prueba *El soldado desconocido* (también, milagrosamente, de 1922). En Ismael Urdaneta, por su parte, la contienda puede leerse como sustrato y como símbolo, como sufrimiento y como fortuna parcial, descritos con una reserva que terminará por deshacerse en su libro final, *Poemas de la musa libre* (1928). En éste confirmaremos la perti-

nencia de esa interpretación. En su primer poema, "El navío", Urdaneta abrevia la historia de un barco que ha recorrido cada mar y sumado cada proeza posible. Al final nos damos cuenta de que ese navío jamás se rendirá, lo mismo, concluimos, que el autor. En "Macte animo", una estrofa parece sobradamente locuaz: "Aquel viril deseo / de aventura y peligro, de andanza y fiebre loca, / me devora la entraña —buitre de Prometeo!— / atado a mi destino como el otro a su roca" (p. 33). Lo que nos descubren esos versos es el impulso a la odisea personal, a la épica como rasgo de carácter, susceptible de informar una literatura.

«...la omisión de la muerte, como si la energía de su empresa soldadesca debiera concluir no con la grandeza opaca de la supervivencia, sino con el suplicio. El regreso de Ulises, en tal saga, es la señal de un fracaso»

La apertura de *Cantos de gloria y de martirio* es de por sí bastante significativa; ya la primera sección del primer texto del conjunto, "He sido uno de tantos…", articula ese concepto: "Debo al azar infausto y a la suerte / aventurera que guió mis pasos / siempre al albur de auroras y de ocasos / mi vida en la Legión… Pero la muerte / no quiso que mi piel y ni siquiera / de un brazo; y así fue como en campaña, / sin aspavientos, prisas y sin maña, / en el vasto escenario fui un cualquiera" (p. 3). El poema de algún modo prefigura la prosodia borgiana y la nostalgia de Borges por la sustancia guerrera de sus antepasados; eso habla de la fertilidad de una obra, aunque esa riqueza haya sido postergada. Su ritmo y su materia son reconocibles, si bien lo son retrospectivamente, como si lidiáramos con un ejercicio propio del autor de *Fervor de Buenos Aires* (1923). Por otra parte, eso que escribe Urdaneta es una apoteosis del anticlasicismo: su poema socava las lecciones conjugadas por la frase latina *memento mori*, "recuerda que vas a morir". De la historia de la Gran Guerra, Ismael Urdaneta resalta justamente la omisión de la muerte, como si la energía de su empresa soldadesca debiera concluir no con la grandeza opaca de la supervivencia, sino con el suplicio. El regreso de Ulises, en tal saga, es la señal de un fracaso: "Es mi solo y viril remordimiento / en la gran Epopeya —triunfo y llantos— / el de no haber caído, como tantos, / por la Victoria, al último momento" (p. 3). Esa ilación de palabras parece llevarnos a una conclusión diferente, novedosa: recuerda que debiste morir y no lo hiciste. El deseo viril termina en viril compunción, la épica en sencilla apetencia.

El lamento que preside ese pasaje se reitera en lo que sigue: "he sido uno de tantos… y resulto / girón del nimbo de la salva heroica, / grano de polvo en la trinchera estoica, / eco perdido en medio del tumulto…" (p. 4). Así se reitera la enseñanza del título, que en los textos siguientes vuelve a surgir hasta convertirse en *leitmotiv*. Lo que se opone en cada página es entonces la disyunción entre gloria y martirio, la tragedia fundada en la distancia entre esos dos términos. La concluyente conquista militar del bando de Urdaneta no llega a transformarse en bonanza individual; lo que le importa a su poesía es menos el desfile celebratorio de las tropas que la consecución del vislumbrado destino del autor. La fatalidad del poeta es contraria a las solemnidades del heroísmo fastuoso. El libro de Ismael Urdaneta de hecho muestra la derrota de los "claros clarines", y con ella la fractura de una porción del modernismo latinoamericano, del romanticismo decimonónico y de la obra de algún contemporáneo.

Más que las fiestas de la "Marcha triunfal" de Darío, a Urdaneta le obsesiona la

imposibilidad de la celebración. En "Los Yanquis", otro par de vocablos compendia la revisión irónica de una obra señera: Urdaneta nos mueve a creer que la rima de *clarines* y *paladines* es inevitable, y luego retuerce cualquier uso que Darío le haya podido dar. El éxito francés en la guerra puede volverse humillación por causa del capital norteamericano; el hierro y oro de los caballeros se trueca en Becerro de Oro, en mero ídolo que retintinea como sucias monedas, en un moderno y aun más degradado *Agal haZahab*. Claro, el propio Darío había anotado en "A Roosevelt" la prepotencia de Estados Unidos, pero su oda vocativa aclama la dignidad contraria de la América hispana; con eso prepara su "Salutación del optimista", escrita con pareja altivez defensiva y publicada también en *Cantos de vida y esperanza* (1905). Pero Urdaneta se limita a constatar la actitud de un imperio, sin apelar de inmediato a la utopía de una preeminencia más benévola y genuina.

Tampoco se confunde Urdaneta con los panegíricos de *Venezuela heroica*; apostado frente a los devaneos libertadores de Eduardo Blanco, lo que se lee en *Cantos de gloria y de martirio* refuta toda idealización del combate. Urdaneta no participaba, por supuesto, en una empresa fundadora de lo nacional, de allí que su actitud sea la de un desengañado y dolido combatiente, alguien que puede notar, como en el poema "Buitres", el "horror de cadáver". La muerte en esa escena nada tiene que ver con los protocolos de la paradójica inmolación salvadora. Por eso mismo, la escritura de Urdaneta se aleja por igual de cierta faz de la poesía de Ramos Sucre, quien en varias ocasiones en *La Torre de Timón* (1925) emplea el vocablo *paladines* y con él prolonga la herencia de unas ideas románticas sobre Bolívar, Anzoátegui y Bermúdez. Ismael Urdaneta jamás habría podido suscribir las páginas de "Tiempos heroicos" o "En la muerte de un héroe"; esas apologías sacrificiales son tal vez adecuadas para la Historia Patria, pero para el poeta sin linaje, la hagiografía y el ceremonial desaparecen ante las cicatrices reales adquiridas en Macedonia y Rusia.

Lo que *Cantos de gloria y de martirio* nos confirma, así, es la firmeza de una poética que no rehuye la disconformidad con variadas tradiciones, en beneficio de una creación basada en la contingencia personal y no en la adscripción pasiva a manifiestos y mitos, sin por eso recurrir a la conversión de la autobiografía en instrucción. ꙮ

Textos citados de Ismael Urdaneta:

Cantos de gloria y de martirio.
El Tocuyo: Ediciones de *La Quincena Literaria*, 1927.
BIBLIOTECA NACIONAL DE VENEZUELA.
COTA:V-26 C-275

Poemas de la musa libre.
Caracas: Taller Gráfico, 1928.
BIBLIOTECA NACIONAL DE VENEZUELA.
COTA:V861.42 U74po

La Legion, en Avant!

Esa tarde –oro y cobalto–
la última que yo viera,
antes de ir al asalto
de la enemiga trinchera;

qué puros miré los cielos
a los parpadeos claros
del sol de los Dardanelos
detrás del golfo de Zaros!

Después, brillaron, agudas,
brillo que el pánico siembra,
las bayonetas desnudas,
vibrantes como una hembra.....

Y al extremos del fusil
–alma, nervio, sangre y testa–
puso una nota viril
la fina lámina enhiesta.

Acalló el 75
el frenesí de sus retos,
y, en cazadores, de un brinco,
salvamos los parapetos.

Opuso a la bayoneta,
febril, la ametralladora,
su voz de motocicleta
trágica y niveladora.

Cuerpo a cuerpo en que se juega
no solamente la vida
sino el honor, en la ciega
furia de la acometida.

Horror del ay! que se pierde
en el estruendo del choque;
la bayoneta que muerde
con elegancias de estoque.

Y ya en el foso contrario
épico ardor temerario
anima duelos heroicos,
y a esos encuentros parciales
de lúgubres pedestales
sirven los muertos estoicos....

Y en el horror del minuto
funden su cólera sorda
el hosco instinto del bruto
y el ímpetu de la horda!

Menton. Costa Azul: Hospital Auxiliar N° 205.–1916.

ISMAEL URDANETA

De *Cantos de gloria y de martirio*.
El Tocuyo: Ediciones de *La Quincena Literaria*, 1927. pp. 15-16.

Buitres

Fué en Servia. Estaba aquel muerto
los brazos en cruz, una pierna
encogida y un ojo tansolo entreabierto:
el otro, vacío profundo–sombría caverna–
la bala explosiva sin duda le había
hundido en los sesos, al romperle el cráneo....
Horror de cadáver....No obtante, decía
no haber padecido: morir instantáneo.

Fuimos a enterrarle. Pesaba aquel pobre;
pesaba y olía....Haciendo la fosa,
–«veré, dijo un griego, lo que lleva sobre
él», diciendo y haciendo en un tris la cosa.
Billetes. Monedas. Un reloj de cobre.
Su libreta. Cartas….Un anillo de oro….
Como el griego tirara bruscamente, el dedo
–cual si pretendiera guardar su tesoro–
se vino pegado al anillo….
                                        Tuve miedo,
tuve miedo y asco de tánto cinismo;
horror y tristeza….y en mi desconcierto,
me vía muerto,
inerme, y que hacían conmigo lo mismo….

Frente servio-búlgaro. 1915.

Ismael Urdaneta

De *Cantos de gloria y de martirio*.
El Tocuyo: Ediciones de *La Quincena Literaria*, 1927. p. 17.

Evocando la idea de aquel extranjero que milita en la palabra que lo recibe, este artículo explora *Maquillando el cadáver de la revolución* (1977), pieza poética de quien puede definirse como el más destacado centinela de la literatura venezolana en el siglo XX: Julio Miranda

Soldado al exilio

POR PAUSIDES GONZÁLEZ

"noche del cuerpo / cuerpo de la noche // tenaz entre mis ojos / una lámpara // yo soy este temblor / y esta memoria".

Julio Miranda. *El poeta invisible* (1981)

Hay quienes habitualmente confunden poesía con autobiografía. Los que confunden el aparecer, el descubrir de la expresión, con la necesidad de aparecer ellos mismos (más que descubrirse a sí mismos). Estos siempre confinan la palabra a la valencia material del sujeto que ellos son. La palabra poética para éstos es, antes que nada, el instrumento de lo personal, cuando, de suyo, ella no es más que uno de los medios más prodigiosos de lo impersonal: de la desaparición, de la disolución. Pensado así, la poesía es el arte de desaparecer por la palabra, no el de aparecer con ella.

La poesía de Julio Miranda se situó críticamente en el seno de esta poética: la poesía como desvanecimiento, como invisibilidad del sujeto. Sin confundirse, supo cómo transitar por el testimonio para expresar el subsistir. Por eso, *Maquillando el cadáver de la revolución* (Fundarte, 1977) fue uno de sus libros primordiales, porque en él supo darle expresión a la experiencia de su exilio[1], a la vez que sentó en él las bases de su obra poética venidera. Sus temas fundamentales ahí quedaron ya formulados con solidez: el oficio de la escritura poética, el sinsentido de la realidad como única forma de compresión, las intransigencias del miedo, la panacea inasible del amor, el cuerpo como inmediatez, y la desaparición (o la invisibilidad como una reminiscencia órfica). El poemario le dio relevancia a los dos primeros temas, y subordinó a ellos los demás. Así, la contundencia con la que se hizo notar este libro

en 1977 se debió, paradójicamente, a que con él Miranda logró revelar para sí, y quizás sólo para sí, uno de los centros esenciales de su poética, como lo fue la tensión entre poesía y el sinsentido de eso que llamamos realidad.

Todo el libro se sostiene en la lenta y progresiva formulación de una cuestión inquietante: hacer de la escritura una experiencia de la sobrevivencia en un mundo donde ya no queda experiencia posible, donde lo cotidiano ha quedado definido por la negatividad, el simulacro, "el discurso loco de la realidad" (p. 33), como se nos dice en el poema 14. El desarrollo de esta cuestión dará como resultado al final del libro el descubrimiento (el redescubrimiento una vez más) de una verdad tan provisoria como aparentemente banal: la postulación de la noche como única fuente de sentido.

Detrás de la declaración con la que se inicia el último poema: "LA NOCHE ES EL SENTIDO" (así, en mayúsculas), queda una historia que ha aceptado la vivencia de la escritura como un imperativo: "escribe", "escríbelo", "debo decirlo", leemos al final de los poemas 2, 12 y 22, como si en la regularidad que los separa (y que le da toda su estructura a este libro compuesto por 26 poemas) cupiese el afán de encontrar una forma de resistencia. Entre ellos se encuentra un decir de lo único que le queda al sujeto poético: su memoria y la escritura.

La apuesta de la noche como sentido implica al menos dos cosas: el espacio que sustituye a la patria y el tiempo de la escritura. Y a su vez estas cosas convergen en un mismo hecho: el desvanecimiento del exilio y la desaparición del sujeto empeñado en encontrar una vivencia más real en la escritura misma. Esto se da a través de la visión de un sujeto poético más o menos constante, seguramente insomne, desvelado, que, como el sujeto del poema 16, ese "poeta búho" a decir de Lasarte[2], se busca a sí mismo en la noche, utilizando la terrible mirada de su lenguaje en una escritura rapaz sobre la realidad que le queda en la memoria (por contraste, el amanecer, siempre estará ligado a la amenaza, al riesgo de sucumbir).

Escritura, noche y exilio se expresan en la poesía de Miranda en un tópico muy particular: el de la recreación del acto de la escritura. Dice el poeta en una entrevista con Teresa Casique: "No sé, pero en cada libro mío hay por lo menos uno o dos poemas que describen el cuarto en que estoy escribiendo, el contexto de la ciudad. Para mí ha sido importante hacerlo"[3]. Ese "no sé" daba cuenta de una reserva, de una actitud de conocimiento que seguramente prefería "vivir" en el poema antes que reflexionar sobre él en cualquier otra forma de discurso. Una síntesis de esto la expresó en *Vida del otro* (Con Textos, 1982): "antes que el poema la situación del poema" (p. 35), así como en una fórmula aún más concisa a la que había llegado en *Parapoemas* (Monte Ávila, 1978): "el poema vivir" (p. 27).

El desarrollo de este tópico en su obra poética tiene una significación substancial, porque a través de él se diluye simbólicamente todo desarraigo. El poema como recreación del acto de la escritura, más allá de su categoría metaliteraria, en el caso de Miranda, adquiere una importancia fenomenológica (y hasta ontológica) porque hace surgir el sentido. El sujeto poético que se instala en el ámbito de la percepción, repasa y revive la sensibilidad que emana de allí. Metonimicamente, la procedencia del poema (el acto de la escritura) adquiere valor poético: sus condiciones y sus por-

menores, sus contingencias y sus ritualidades, sustituyen al poema. La escritura cobra dimensión, gana un lugar, se hace más asible por los efectos de la misma metonimia. Así, la contigüidad del poema y su procedencia se convierte en una sola experiencia, y en ella el sujeto poético encuentra un lugar seguro donde estar. Por otra parte, cuando Miranda se refiere al "cuarto" y a la "ciudad" está hablando de la intimidad y de la exterioridad que hay en sus poemas, y entre estos atributos estalla la tensión entre el sentido y el sinsentido. De esta manera, recrear la situación del poema en el poema es, en su obra poética, encontrar un espacio secreto para deshacer la sensación del exilio y ocultarse del sinsentido que rodea al sujeto. En suma, esta es la desaparición que propone la representación del tiempo de la escritura en su obra, y con la cual se apuesta al juego de la invisibilidad.

"Reconozco que es un planteamiento absolutamente estúpido, pero sé que yo me alivio, me salvo con poemas", dice el poeta en la entrevista ya referida. Miranda decía esto aludiendo al problema del desamor, pero con toda seguridad también lo podemos hacer extensivo al desarraigo del exilio. La cura es escritural. A esta cura el poeta la llamó "el juego del maquillando" (p. 51) en el poema 23 de *Maquillando el cadáver…*: ese juego de en-cubrir con el polvo del lenguaje poético los restos (el residuo, pero tambien las marcas, las huellas) que han quedado en el sujeto expuesto al sinsentido de la realidad. La palabra "revolución", más allá de su carácter histórico, tiene el valor de la realidad descompuesta: el miedo, la violencia, la falta de solidaridad, la apatía, etc.; es decir, todo el mundo cosificado, "congelado", que hay, por ejemplo, en ese *spleen* de la ciudad que es *Rock urbano* (Universidad del Zulia, 1989), o en esa búsqueda del sentido perdido que es *Maquillando el cadáver de la revolución*.

«El poema como recreación del acto de la escritura, más allá de su categoría metaliteraria, adquiere una importancia fenomenológica (y hasta ontológica) porque hace surgir el sentido»

El texto que da inicio a este poemario, numerado con el 0 (cero)[4] como si se partiera literalmente de la nada (inclusive si tomamos en cuenta su letra inicial minúscula), da cuenta de lo último que hemos dicho hasta aquí. Allí está descrito el escenario de la escritura como la representación de su inminencia, como el goce teatral del devenir en la palabra; y por otra parte está el preámbulo escritural donde se nos dan un par de claves de la condición de exilio que ha de transitar veladamente por el libro: "él prepara con sospechosa exactitud el decorado: / vaso de vino a la derecha cenicero a la izquierda / la música la luz por todas partes / la máquina a su frente / más allá la ventana las fachadas desiertas evocando / una vaga catástrofe: t rex canta children of the revolution / y polnareff repite nous irons tous au paradis / alzándose / muy poco él ve pasar / las mecanógrafas y tiene ganas / de besar sus pequeñas máquinas portátiles" (p. 5). La canción de la banda T Rex ya es elocuente, no así la mención de Michael Polnareff, ya que habría que aclarar que este ícono del pop-rock francés de los años 70 y 80 (que se hizo conocer a finales de los 60 justo en los días del mayo francés) vivió exiliado muchos años en Estados Unidos[5].

«...este silencio no sucede mientras el mundo sea percibido como un discurso sin sentido, porque lo que alimenta su escritura es justamente la 'barbarie'»

Otros referentes con los cuales se nos expresan alusiones al exilio están en los poemas 1, 8 y 12. En el primero, el juego del lenguaje se da a través de un calambur: "bebimos en el bar tok- / da la cerveza del mundo / mi amiga y yo por el aire / 300 mil niños cantaban" (p. 7). El juego de palabras alude a Béla Bartók, uno de los grandes compositores de la primera mitad del siglo XX junto a Stravinsky y Schoenberg[6], quien dejó su país natal, Hungría, en 1939, huyendo de los nazis, y que vivió exiliado en Estados Unidos hasta su muerte. En el segundo, el "juego del maquillando" asume la disolución del lenguaje para encubrir el referente de James Joyce. Se recurre nuevamente a un calambur, truncado por la calamidad del lenguaje que allí se emplea, como si se tratara de la dicción de un borracho[7]: "cláspitos suáceses íchipus arísitis ajames / joycediendo dedico". Léase, después de las incomprensibles esdrújulas: "a james joyce cediendo dedico"; o, si elidimos algunas letras: "a james jodiendo dedico". Creo que no es gratuita esta alusión a Joyce. Aunque muy escondida por el juego proliferante del enmascaramiento, queda allí una posibilidad de pensar en su pieza teatral *Exiliados*; y aún más, si vamos a los últimos tres versos de poema 12 la alusión al exilio termina de cobrar sentido con otra de sus obras, *Retrato del artista adolescente*: "entre dos fuegos en *la tierra de nadie* / retrato del artista como una joven / máquina de escribir: escríbelo" (p. 29) [las cursivas son mías]. ¿Qué es lo que se debe escribir según la demanda del poema? Respuesta: el doble infortunio del exilio en la realidad difícil de entender; el retrato de la memoria del artista adolescente convertido ya en un ser de la escritura (y para la escritura: de mano cortada sobre la máquina de escribir). Y lo menos allí es el exilio como nostalgia de la patria lejana o perdida, antes bien es la condición escritural de un ser en su lucha ante el sinsentido del mundo. "Todo es signo asesinado" (p. 47) se nos dice en el poema 21. En ese "todo", para decirlo con palabras de Adorno, se incuba una realidad embrujada[8]; "la irrisión aristofanesca del mundo", a decir de Nietzsche[9].

El maquillar, como metáfora de la escritura, surge de una duda que parece capital en la obra de Julio Miranda: la elección entre amar y escribir —o, amar o talar, como también se propone en *El poeta invisible* (Fundarte, 1981)—. Estas dos cosas se plantean como soluciones, y ante la imposibilidad del amor la escritura es aceptada con reticencia, como una solución tentativa. Por ello, el acto de la escritura termina teniendo mayor relevancia que la escritura misma. La fuerza creativa de esa vivencia es lo que sustituye el vacío; no así, lo dicho, lo mentado, lo escrito, que siempre termina en nada, como luego se nos dirá en *Vida del otro*: "el poema es una trampa de sentido / que captura nada" (p. 45). Sin embargo, esta escritura, digamos, del escepticismo, tiene un momento crucial en *Anotaciones de otoño* (Mandorla, 1987) cuando aparece el amor con toda su certeza. Allí se da por primera vez y por muy breve tiempo (el tiempo que dura esa certeza) el fin de la escritura y de su acto. Por primera vez, en la obra poética de Miranda, aparece un sujeto apostando al silencio de la palabra: callando. No es el sinsentido, que se hizo más crudo desde aquel polémico cuestionamiento de Theo-

dor W. Adorno a la poesía[10], lo que hace callar al sujeto, como ocurre, por ejemplo, en "Auschwitz", ese poema del español León Felipe. En Miranda, este silencio no sucede mientras el mundo sea percibido como un discurso sin sentido, porque lo que alimenta su escritura es justamente la "barbarie".

En términos barthianos es inconcebible la opción del placer en la lectura que hace Miranda de la realidad. Dentro de estos mismos términos, más bien esta lectura queda de acuerdo con el goce, un goce que se da como una empedernida mirada que se expresa con un agridulce desamparo, o como lo ha señalado la crítica justamente: el humor negro, el sarcasmo, la afilada ironía. Al parecer los sujetos en su obra poética sólo callan esta actitud (que es la escritura misma) cuando tienen la posibilidad de percibir la realidad desde la panacea del amor. Ésta, quizás como representación de la plenitud, es lo único que logra romper la soldadura que los ata a la sensación del exilio. Y cuanto más éste los separa del mundo, tanto más los aferra a la escritura y a la noche. ꟿ

N O T A S

1 Antonio López Ortega, en el discreto homenaje que le hizo *El Nacional* al poeta luego de su muerte, señaló este aspecto del exilio de la siguiente manera: "De los muchos adjetivos que se disputaron una caracterización posible de Julio Miranda, me temo que el de 'apátrida' fue uno de los que más lo envolvió. (…) Precisamente por apátrida, semeja a un Simón Rodríguez de fines del XX" (*El Nacional*, 20 de septiembre de 1998). Un dato curioso de esta visión "apátrida" queda en las fechas que aparecen en todos los poemarios de Miranda, como si con ello el poeta llevara la cuenta de su periplo y su desarraigo.

2 Ver *Al filo de la lectura*. Caracas: Universidad Católica Cecilio Acosta / Universidad Simón Bolívar, 2005. p. 246.

3 Ver "Anotaciones de otoño". Entrevista de Teresa Casique a Julio Miranda, en: http://noticias.eluniversal.com/verbigracia/memoria/N19/index.html

4 Todos los poemas del libro están numerados: esta numeración va del 0 al 24, salvo el último que está señalado con la letra O —en mayúscula— como si fuese la O de Omega, explicitando con esto su carácter final, pero también su dimensión conclusiva, su revelación.

5 Además, el tema de Polnareff mencionado en el poema sigue el juego de la homonimia empezado con la canción de T Rex, ya que este tema pertenece a su álbum *Polnarévolution*, grabado en vivo en el año 1972.

6 Ver, por ejemplo, *The Lives of the Great Composers*, de Harold Schoennberg. New York: Norton, 1970. p. 551.

7 De hecho, según Lasarte, el sujeto representado en este poema puede ser percibido como el de un poeta borracho. Ver *Al filo de la lectura*, p. 246.

8 Ver *Teoría estética*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1984. p. 297.

9 *Más allá del bien y del mal*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1983. p. 168.

10 "Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie".

0

él escribe un poema exagerando sentimientos
frente a la máquina de escribir: metálico brillante digo
ardiendo fríamente audaz porque está solo
porque nadie lo ve manipular las máscaras ponérselas
y reflejarse en el papel
la marioneta del terror salta de tecla en tecla: escribe
los amigos colgando de los hilos se animan
y aquella mano plácida pasea la punta del cigarrillo por los cuerpos
él prepara con sospechosa exactitud el decorado:
vaso de vino a la derecha cenicero a la izquierda
la música la luz por todas partes
la máquina a su frente
más allá la ventana las fachadas desiertas evocando
una vaga catástrofe: t rex canta children of the revolution
y polnareff repite nous irons tous au paradis
alzándose
muy poco él ve pasar
las mecanógrafas y tiene ganas
de besar sus pequeñas máquinas portátiles

JULIO MIRANDA
De *Maquillando el cadáver de la revolución*.
Caracas: Fundarte, 1977. p. 5.

2

Maquillando el cadáver de la revolución
maquillando a tu madre su cadáver
los hijos de la que nunca vino
los paridos en el aire los que flotan
como ballenas ebrias cantando
toda la hermosura del mundo —dice
el rojo atardecer la roja inmensa madre
—dice el mar los restos de madera podrida
hay que evitarlos en la arena son tantos
ella entonces nadar?
                                        Nadar sí
y también hay cadáveres cuerpos sin ojos
por el aire? cadáveres? de la revolución?
Naciente —dice— sólo naciente
                                                   un oso
cruza la carretera todo negro brillante el pelo
tras la lluvia —¡un oso, mira!—
                                                   Es capaz
de matarte con una de esas patas tan lindas
—dice pero entonces amar?
Amar o maquillar —ríe y suena falso— maquillar
el cadáver? el mío el tuyo?
                                           Sueña
y en ese sueño nada y en esas aguas húndete
y escribe: —dice: escribe

JULIO MIRANDA
De *Maquillando el cadáver de la revolución*.
Caracas: Fundarte, 1977. p. 9.

los tanques.	la ciudad está llena de tanques. pasan
los tanques	cargados de muchachas. por los cañones de
los tanques	salen ángeles. ruedan por la ciudad
los tanques	bajo la lluvia helada de noviembre. en diciembre
los tanques	dejan curiosas huellas en la nieve. resplandecen
los tanques	en junio. ciegan. tanteando nos orientamos entre
los tanques	cubiertos de flores. libertad bajo
los tanques:	el arte de atravesar las calles calculando rápidamente el paso de
los tanques	regular / ritmo / tambor. suenan
los tanques.	tras la puerta adivino
los tanques	subiendo la escalera. amanezco con
los tanques	sobre mi cabeza. sueño: hundido en la máquina de escribir veo
los tanques.	derretidos.

JULIO MIRANDA
De *Maquillando el cadáver de la revolución*.
Caracas: Fundarte, 1977. p. 41.

ISMAEL URDANETA
JOSÉ LIRA SOSA
VÍCTOR VALERA MORA
LUCILA VELÁSQUEZ
JESÚS SANOJA HERNÁNDEZ
LYDDA FRANCO FARÍAS
VÍCTOR SALAZAR
ÁNGEL MIGUEL QUEREMEL
OLGA LUZARDO
JUAN MARTÍN ECHEVERRÍA
ARGENIS DAZA GUEVARA
ALÍ LAMEDA
JULIO MIRANDA
ARNALDO ACOSTA BELLO

SOLDADO

El poeta es, siempre, un soldado en retirada, pero en retirada activa: se retira nombrando, diciendo, testimoniando. El poeta soldado se planta más allá de la denuncia o la agitación para hacer poesía en medio de la lucha armada, gesto que representa un dilema y una urgencia para su voz. La palabra y el fusil se abastecen de sentido mutua y violentamente, como en un estrecho intercambio de vapores. El poema, tiznado de grito y de pólvora, es lo único que queda: es el arma.

"Militar" es una palabra de hermosa ambigüedad: sustantivo y verbo. El poema suele decantarse hacia el segundo significado. El poema no obedece: dice, registra, advierte, pone en tensión. Rafael Cadenas sentencia, en *Anotaciones* (1983): "Los poetas no convencen. Tampoco vencen. Su papel es otro, ajeno al poder: ser contraste". La voz poética que da cuenta de un ejército posee una fuerza animal, de manada; pero cuando el poeta testimonia en la soledad, se convierte en la última trinchera con sentido.

Nuevamente proporcionamos con cada poema las pistas y cotas bibliográficas necesarias para el lector interesado en algo más que lo disponible en librerías. No negaremos que este gesto también intenta refrescar la memoria de ciertas editoriales que han negado el valor de sus catálogos.

He sido uno de tantos...

Debo al azar infausto y la suerte
aventurera que guió mis pasos
siempre al albur de auroras y de ocasos
mi vida en la Legión....Pero la muerte
no quiso de mi piel y ni siquiera
de un brazo: y así fue como en campaña,
sin aspavientos, prisas y sin maña,
en el vasto escenario fuí un cualquiera.

I mi curiosidad negra y maldita,
dada a todos los diablos y a los cielos,
insatisfecha fué en los Dardanelos,
en Servia y Macedonia y Rusia....Cita
le di al destino en varios puntos; pero
fuera por elegancia o por capricho,
el rendez-vous quedóse en lo ya dicho
aunque siempre llegara yo el primero.

Es mi sólo y viril remordimiento
en la gran Epopeya –triunfo y llantos–
el de no haber caído, como tantos,
por la Victoria, al último momento.

Toda esa clarinada de renombre
que me hace aparecer como comparsa
ínclito en la Tragedia, es gloria o farsa
que desdeñan el lírico y el hombre:
he sido uno de tantos....y resulto
girón del nimbo de la salva heroica,
grano de polvo en la trinchera estoica,
eco perdido en medio del tumulto....

1923.

Ismael Urdaneta

Tomado textualmente de *Cantos de gloria y de martirio*.
El Tocuyo: Ediciones de *La Quincena Literaria*, 1927. pp. 3-4.

Vivac

a Eucaris

Brotando del sortilegio del hierro y del petróleo
vivac en el vientre del lagarto
y yo mismo vivac y camuflaje
huyendo de la ferocidad de las retinas
de las bestias de ojos de flores
venenosas
vivac para golpear la piedra
y balancearse en el primer relámpago
pero no había piedra ni relámpagos
en la ciudad había gendarmes
pólvora y ceniza
de petróleo
aborto comuniones
curetajes membranas anticonceptivos
masturbaciones y gendarmes
y yo metamorfoseado en rama de árbol
fui iniciado en el azufre
y a guarecerme de su crujido pestilente
porque efectivamente hacía falta
aprendí a levantarme temprano
y vivac sin cigarrillos ni botas ni comida
ni edredones ardiendo por descuido
vivac flagrante y arco iris
y muslos dispersos en el humus
y Totem Tabú
mi fetiche vivac
brújula norte Estrella totem
dispara explota fetiche
no es muerte de fusiles
es vida de vivac
rostro combatiente rasgado por
la noche

José Lira Sosa

De *Por mi cuenta y riesgo* (1967). En *Alrededor de la fogata*.
Caracas: El perro y la rana, 2006. pp. 76-77

Dónde... Guerrilleros del alba

El amor no enciende los altos restaurantes
ni los oscuros cinematográficos.
El amor no está en las grandes y pequeñas fiestas,
en lujos, modas y veloces automóviles.
El amor no estuvo en la palabra caída de los cielos
ni colmó sus naves arrodillado en las iglesias.
El amor no florece en las ventiscas de la carne
y menos en los bancos y las casas de empeño.

Sólo en los combates que se libran,
en la organizada plenitud del hombre,
en el día de los obreros anda el amor alegremente.
Y aquélla que limpia un fusil a tu lado,
que decide el corazón en el reparto clandestino
o prende la mecha de la molotov:
quien no se detenga en la primera lágrima
tómala por mujer y razón de tu lucha,
por bandera, raíz y honda llamarada.

El amor es la estrella roja de cinco puntas.

Víctor Valera Mora

De *Canción del soldado justo* (1961).
En *Obras completas*. Caracas: Fundarte, 2002. p. 46.

Contra un muro de cantos

De pronto fue la oscuridad sobre el último día
caía el alba
caía
la oscuridad era una avispa negra
que picaba la sangre de la luz
el aire andaba solo
buscando cuatro huellas caídas al vacío
perdido como un pájaro que pasara
de pronto
por un bosque de rígida estatura
el aire andaba solo
solo de voces numerables como las mariposas
un hacha derribaba gargantas
coagulaban silencios copiosos

Fusilaron la libertad contra un muro de cantos.
yo la vi caer con la última instancia
de aquella flor pacífica
que bajara los ojos
súbitamente roja
el asombro buscaba sus llaves inútiles
tocaba las perdidas cerraduras
el tacto empañaba la huella

El momento bajó su escala única.
entonces un silencio sin nada en la cabeza.
entonces una bala
la primera perdida en el canto.

Lucila Velásquez
De *Poesía resiste* (1955). En *50 años de Creatividad de la Palabra Poesía 1949-1999*. Caracas: Fundarte, 1998. pp. 231-232. Biblioteca Nacional de Venezuela. Cota: V861.44 V4344l. [Versión con correcciones significativas a la original, en *Poesía resiste* (México: Cuadernos Americanos, 1955. pp. 17-19). Cota: V861.44 V4344p]

El castillo, playas...

Contra la pared lanza el agua flores recogidas en Falcón,
gigante bailarín de la atmósfera, sepulcro taciturno.
La fortaleza saca el sol por último, lo agita como vela
sobre el dominio imperial, y la muerte avanza en junio
con séquito traslúcido, más allá los hombres en cuclillas,
y en la opacidad la sal derritiéndose a manera de erizo
y en el pardo musicante la esmeralda que ya sube
para llegar reventada a las puertas del mar.

El soldado da brincos entre el salitre.

Llovizna. Contra el musgo y estas murallas sin par.
El azul se inclina sobre el uvero. Las escamas como cielos.
Por encima del invierno, ya rotas, ciruelas, y un pie
sobre el porvenir, pero honor al cadáver del Jefe
que allí se ve tirado como ave fenicia, ocaso de todos,
montón largo, miel del tiempo barrida por la otra escoba.

El soldado chupa limón y abre la navaja.

...

Con la saliva ellos tragan la mala gota, con el fusil
sin carga, con el altar submarino, con las lanzas.
Al ponerse de pie la isla de enfrente, alma de pájaro se abre
y el tercero de los hombres enseña los dientes,
ha muerto, su caja se prepara para siempre.

El soldado mira a la derecha, distraído.

Y vino la ola más levantada. Estaba el océano
a las once de la mañana,
estaba la iluminación con su vuelta hacia el desecho,
estaba un ataque lila.

El soldado bosteza ahora bajo el día quemante.

Jesús Sanoja Hernández
De *La mágica enfermedad.*
Mérida: Colección Actual de Poesía (ULA), 1969. pp. 45-46.

Así te sueño amor:
las manos crispadas,
sonriendo como un niño inverosímil,
a un lado tu fusil y tu cisterna
y yo que te estaré besando
en la fuga precipitada de tus carnes,
en tu cuerpo
refugio de moscas exiliadas
en tus huesos
bloqueados de ejércitos de chinches y gusanos……

Así te sueño amor
pero estás vivo
desde mi soledad
te estoy palpando

Así te sueño amor:
el corazón alerta
la boína roja
como un lunar de sangre en tu cabeza…………

Lydda Franco Farías
De *Poemas circunstanciales*.
Coro: Ediciones del Ateneo de Coro, 1965. p. 16.

I

He ido al fondo de mí. He puesto en evidencia la sangre de los que permanecen bajo tierra. He roto los impulsos y apartado los días. Pero nada ha cambiado. La ciudad permanece a mis espaldas. La edad se ha reducido a la violencia, a la sangre de algo inevitable. En el contorno de mi generación los asesinos mutilan y combaten a sus víctimas. Yo soy el habitante solitario. El exilado múltiple. Debajo de mis ojos está el mañana de un sobresalto taladrado. Empiezo aquí. Sobre las sombras, detrás de las ventanas. Sólo podré alcanzar los restos de una historia distinta. Otro silencio y otra voz saturarán los puentes, las violaciones, los pantanos. Otro silencio y otra voz treparán al cuello de las tempestades. Y, aún más, con todos los dominios de la sed velaremos el último cadáver.
Vendrán los que reparten sombra. Los que nada encontraron en las profundidades del desastre. Los que condecoraron la crueldad. Los que asumieron la herejía. Los que ofrecieron sus rodillas al abandono impostergable. Los que desordenaron la quietud. Los que extendieron su denuncia antes de dar comienzo a la vigilia. Los que estrellaron su ausencia y su pobreza en las pensiones, los que sacrificaron su vejez. Los que engendraron polvo.
y sueño
y agua
y muerte.
Los que desfallecieron.
Entretanto que sea la permanencia, la decisión y el aire en esta noche. Trópico y fondo de comienzo.

Víctor Salazar

De *El desterrado*. Caracas: Ediciones En Haa, 1965. s/pp.

¿Ya sientes en tus ojos el tamaño de la muerte?
Sabor a raíces y metales ocultos, desnutridos de luz,
hay en tus palabras de tierra, en tus vocales
donde se ha estancado la tiniebla sin orillas.

Sostenido tan sólo por tu aliento, astilla de la vida
que te clava en el aire del museo del mundo
¿por tu pulso no sientes los caballos sin brida
de cascos fragantes a deseo hollado,
huir por el desierto donde llora la palma sola de tu mano?

¡Oh, tú, madera, hoja, piedra, gota de agua,
vivo sólo en movimiento,
fracaso de altas nubes, realidad de cemento,
circundando en cal viva en tu tumba de sangre
inmóvil, cárcel de alegres gusanos,
cinema de tus sueños subconscientes……!

Cruces de verde ceniza
ponen la vía de tu muerte en andenes embotellados
donde líquidos viajes borbotan su hueca impaciencia de espuma
¿Qué mundo hay detrás de tus párpados de humo?
¿De qué planeta es la tierra de tus zapatos destrenzados?
y ¿qué idioma de sombra grita en la prehistoria de tus hipos?

Náufrago sin barco ¿qué isla ató a tus pies de granito
ese mástil de quietud que es tu madero de martirio?
En tu carne hay el ex-libris de la dentadura del lobo
y en tu corazón la estampilla de la carta que no llegó a su destino.

Tus manos acribilladas de caminos
saben del crimen de esas gargantas del mundo
que te dieron su esponja de hiel,
besos de níquel y cantos de sirenas sincronizados.

Tus labios mordieron esas frutas ácidas
que nos saben a miel en el recuerdo, y a hierro molido
ante la realidad del tranvía que cruza
la mañana de pregones.

Tu inmovilidad, tu muerte viva,
tu mortaja de mapas que te deja los pies al desnudo,
tu agonía multicolor, tu ataúd aerodinámico,
¿son ya tu actitud de despedida, tu rígido "Adiós",
entre risas de ladrillos?

Sin embargo, a tu lado
caen aún las flechas que perdieron el blanco.
¿No oyes las trompetas
de ángeles sangrientos batir sus alas de aluminio
sobre campos amasados
con la alegría y el dolor de tus palabras de leche
que te dieron el pan y te ungieron de gracia
la simple elementalidad de tu saliva?

Despierta. Anda por entre matorrales de gritos,
búscate, allí, entre el lodo y el incendio,
entre las catedrales caídas en las alcantarillas,
entre los surcos
donde una bota vieja y un corazón desgarrado
valen la misma moneda jamás cobrada……..
Entre lirios aplastados y los ombligos de los recién nacidos.
Despierta. Anda.
¿No sabes?
El tamaño de la muerte cabe en el puño de tu mano crispada.
Tu vida empieza allí donde se mueva tu primer gusano.

1938.

ÁNGEL MIGUEL QUEREMEL

De *Santo y seña*. Caracas: Asociación de Escritores Venezolanos, 1938. pp. 29-34.
BIBLIOTECA NACIONAL DE VENEZUELA. COTA: V861.42 Q4sa
(Reeditado en 2007, con errores, por el sello El perro y la rana)

Yo quiero que seas soldado

Hija mía: yo quiero que seas soldado
y que lleves al hombro un fusil
y en tus ojos un odio sagrado.

Para que las guerras se acaben mañana
y los campos se cubran de brazos
y se llenen de voces alegres las fábricas,
hija mía: yo quiero que seas soldado.

Que la sangre tuya bañe las banderas
de muchos colores que ondulan al mundo
si por nuestra causa se hace necesario.

Que la paz, imposible entre tanto
que hayan patrias y existan fronteras,
no te encuentre nunca, soñando inactiva
y sin un buen fusil a la espalda.

Porque el día en que todos nosotros
tengamos un arma y un deseo de vida distinta,
será toda la tierra una sola patria.

Para que haya la paz, es preciso hija mía,
que los pobres del mundo tomemos las armas.
Y por esto, yo quiero que seas soldado.

Olga Luzardo

De *Flor de cactus*. s.d., 1942?. p. 39.

Fusil

En alguna parte
la pequeña aldea descansa una siesta de siempre

Cerca
las olas muerden la costa en una gula calculada
Arriba
el sol decidido se divide ensaya hace la tarde
Dentro
el hastío se pregunta qué pasará mañana

—explosiones disparos brazos piernas bocas un fusil

Cubriendo las colinas una idea inmensamente sola se arrastra
Aldea olas sol hastío descansan
En el razonable agonizar de la jornada

Lejos
en la madrugada
la boca de un fusil estalla
de mi padre y de mi madre heredé dos puños
—a menudo contemplo mi herencia y la extiendo bajo el sol

Juan Martín Echeverría
De *Alarido* (1965). En *Sin un especial remordimiento*.
Caracas: Monte Ávila, 1973. p. 18.

Y nuestro testamento ya no era razón

Las ciudades de un soplo, al esplendor de brisas, montadas en nácar;
las avenidas de cuello violeta, con sus cazadores de mármol
al tránsito, en olas de baba sobre mi axila
anunciando los giros de esta noche,
más honda que los pastores frente a la dirección de los guerreros
los bellos guerreros cuyas esposas dormitan
y recogen la claridad de un lago de acero.

Extendido está mi brazo hacia los abandonados
que dejan sus banderas en un color azul, de animal jadeante,
cuando la hembra muere en una afloración de vino.
Medida que me corta la piel hasta este tiempo vivida;
la relación de los secretos llevada entre el corazón,
más cerca de los testimonios
como uvas de res a mis labios.

Y mi otra tardanza, mis huesos depositados al cubrir lo inhóspito,
a otro espejo, en múltiples e idénticos granos pegada.
Qué espero luego penetrando en el dominio
donde mi cabeza rumia sólo vasijas de añil?
He aquí todo lo desfallecido.

Desfallecidos los que remontan las montañas en naves de azufre;
los que guardaron el sombrero para tener ahorros;
los que hicieron buen comercio al margen de los códigos;
los que persiguieron la luz para que no cayera
donde antes había obscuridad de bueyes ahorcados al poniente
Y cuando estuvimos al amor otorgados,
a la vigilia del lecho,
fuera de preocupaciones y ornamentos
pensamos acaso cuánto valdría lo dicho?
Pensamos entonces si nuestra cólera estaba dirigida al Sur?
Y nuestro testamento ya no era razón.

Nuestros nombres en los registros familiares no han crecido;
nos conservan la infancia en los ríos a la puerta del sueño;
en el delicioso manjar obsequiado como el más puro presente.

Por encima de este abanico en la otra punta estamos.
Los cinturones a la hora de los consejos,
apretados en la vigilancia de los antiguos solares,
nos hablan de la frescura de los maizales,
de los hombres encantados en la raíz del verano.
¡Oh, engaño! Nuestros nombres ya no pertenecen a esa calma
ni partimos a desteñir los campos.
Padre, que sea tu tallo la única herencia,
la brasa y el agua más arriba de este llegar y no llegar
donde estiramos una cuerda y más próxima la cuesta.
Nuevas alcancías para los que lavan la madera
y nuestra mano sobre la nube, nuestro pie sobre el establo
igual que un ave,
envueltas las mercaderías, a nuestras monedas, inconquistables.
¿Es el hombre necesario a la vida o a la muerte?
Alimento de leche y estrías.

Argenis Daza Guevara

De *Actos de magia*.
Caracas: Ediciones En Haa, 1964. pp. 43-45.

Los Hangares

Los guerrilleros son bultos
que avanzan o se repliegan,
y así repentinos llegan
a los hangares ocultos.
La noche en sus insepultos
edredones se amuralla
cuando de pronto algo estalla.
Y así no alcanzan su cielo
las cien alas que en el suelo
perdieron ya la batalla.

Alí Lameda

De *Los juncos resplandecidos: décimas al Vietnam heroico y mártir*.
Caracas: Editorial Arte, 1969. p. 190.

vibración desplazándose adelgaza los troncos
blandas capas de hojas estriadas de sal
nervaduras falsamente nevadas manchas las manos al trasluz tamizan
el fulgor excesivo de arena mar cielo borrados
corriendo entre los árboles sobre la húmeda putrefacción
perseguidos por disparos o pájaros sucia sombra resuena
más blanco entre cipreses el cementerio ondula se levanta
se desploma en lo verde en lo verde áspero
colina abajo rumbo al mar
las olas mayores dando contra las tapias golpeando en lo hueco
fusilados contra fotografías que no les pertenecen
resbalando por mármoles entre ángeles añicos los cadáveres iban
colina abajo rumbo al mar
muerto olvidado no mata soldado
medallas mohosas quizá de alguna guerra
en el ojo de un oficial reluciente
ciegos aparecen en el límite dejan atrás el bosque
saltando en cámara lenta
rostros de arena en la arena fluyen
bañistas despedazados
con cierta regularidad
por obuses recalcitrantes
bocas de goma destemplando aullidos
apenas desperezan a los cuerpos
corren entonces evitando los búnkeres
escarabajos gigantescos blanqueados semienterrados
corren arena arde aire hiere luz deslumbra
corren tienen enfrente el mar

Julio Miranda
De *El poeta invisible*.
Caracas: Fundarte, 1981. p. 35.

Mira esta piel   estos ojos de águila
estos músculos como fieras en el desierto
y las palabras   selvas de color oscuro
donde la clarividencia se pierde   tigrillo
abandonado   contrario a la serpiente
que se desliza lujosa   vestida con hebra briscada
busca la entrada que no deseo

Toca mi clámide de telar materno
mis hebillas de oro   los cueros de fino repujado
los broches parecidos a granos de granada
la faldilla de lino   Pasa la mano desde mi rodilla
hasta mis pies   deja que tu mirada golpee mi frente
y se enrosque en el entrecejo donde un viento colérico
anida   humor de muerte   noche y día muerte
agua envenenada   boca ruin   hasta el cenit
deposita esa sombra perversa debajo de mí
y nace de un huevo desconocido el mensajero
que ha de llevar mi carne joven y fresca
lluvia de abril que golpea a las rosas
aliento de rocoso perfume   lengua más ágil
que gato montés   edificio de esta figura
que se desfigura   sólo humo   sólo humo
inútiles hazañas vivirán por mí

Cuando nací pusieron el sello de Dios en la frente
A un paso de la gloria deseo vivir
que los días tengan mi perfil
existir en esa moneda   es mi sol

ARNALDO ACOSTA BELLO
De *Historia de un soldado de la guerra de Troya*.
Barquisimeto: Alcaldía del Municipio Iribarren, 1993. p. 29.

El siguiente texto forma parte de *Las aventuras imaginarias* (1991), un completo estudio de Julio Miranda sobre la poesía de Arnaldo Acosta Bello. Se discute en este trabajo el valor de una poética guerrillera y los peligros de la mitificación histórica en el poemario *Fuera del paraíso* (1970)

Tensión versus intención o teoría de las canciones

POR JULIO MIRANDA

El cambio de actitud en el protagonista de la poesía de Arnaldo Acosta Bello, reconociendo la alternativa aventura imaginaria-lucha guerrillera en el dominio de "lo real", ¿es tan sólo un proceso de verosímil maduración dramática del personaje intratextual o es también el "reflejo" —con perdón— de una nueva situación histórica? Es decir, *Hechos* (1960) no registraría aún el comienzo de la lucha armada —que ocurre al iniciarse la década del sesenta, alcanza una punta en 1964-1965, decae y prácticamente se extingue al final del decenio, "pacificación" mediante— y *Fuera del paraíso* se remitiría, con retraso dada su publicación en 1970, a la euforia guerrillera de mediados de la década. Desconozco la fecha *de redacción* de ambos libros. La literatura, por lo demás, suele elaborar con cierta tardanza o distancia los fenómenos sociales y políticos, y esto sólo sería un elemento de crítica para la que se pretenda inmediatamente "de agitación" o "de denuncia", condenada frecuentemente por ineficaz cuando ya ha fracasado como literatura —y viceversa—. Pero es necesario insistir en el desfase "objetivo" de un entusiasmo sin fisuras por la lucha armada, que llega al lector —más allá de las eventuales intenciones del autor— en la Venezuela de 1970.

Esto no es ajeno al libro, a cualquier libro, en la medida en que se inscribe en una red

preexistente de hechos sociales, políticos, económicos, culturales, con los que entra en relación desde que se convierte en obra "pública", publicada. Lo escrito pasa así a formar parte de lo legible. La potencialidad de múltiples lectores, de múltiples lecturas —dadas, además, en el tiempo—; la abertura del texto a significaciones variadas, sin perder su núcleo esencial; la autocrítica incorporada a la materia misma de la obra, incluyendo vías de acceso a su reverso: todo eso conforma "lo literario" como fenómeno vivo y parte las aguas entre tantos títulos "muertos" —con frecuencia, ya al nacer— y los libros que mantienen una renovada y, por viva precisamente, modificada vigencia.

Vimos que estas vías de acceso a su reverso existían en *Fuera del paraíso* —como, anteriormente, en *Hechos*—; que, una y otra vez, el desarrollo del poema voltea al protagonista plantando flechas que lo atraviesan y señalan más allá de él. Pero si todo lo que concierne al personaje es cuestionado en el texto —su cotidianidad, sus amores, su noctambulismo, sus regresiones, sus aventuras imaginarias—, es ese más allá lo que nunca es cuestionado: la lucha guerrillera.

Aquí juega, desde luego, la misma solidez "narrativa" del personaje: su autenticidad existencial, su verosimilitud sicológica, su coherencia individual y grupal: es un intelectual desgarrado de los años sesenta y mitifica, mitifica desesperadamente. Puede escupirse a sí mismo pero eleva altares al guerrillero muerto: "Yo conocía ese muerto sacado de la selva a balazos / difunto en esta hora su día me afligió y los duendes hicieron / este árbol para venerarlo" (p. 35).

Pero, más allá también de ese protagonista al que pedirle otra actitud sería querer violentar su consistencia dramática, *Fuera del paraíso* logra crear un esquema existencial que trasciende el contexto epocal en que se produjo, y sigue haciéndonos sentir hoy la necesidad de "subvertir esta vida / o moriremos de fastidio" (p. 32). Exigencia rumbaudiana, pues, por encima de sus particulares determinaciones sociopolíticas.

«La potencialidad de múltiples lectores, de múltiples lecturas; la abertura del texto a significaciones variadas; la autocrítica incorporada a la materia misma de la obra: todo eso conforma 'lo literario' como fenómeno vivo»

Hay, sin embargo, un momento en *Fuera del paraíso* en que el poema carece de la habitual superposición de discursos que chocan dinamizándolo; en que se suprime la rica competencia de las diversas "canciones"; en que la intención acaba con la tensión. El hablante, entonces, se abandona por completo a la retórica, llegando por otro camino —pero igualmente "idealista"— a la aventura imaginaria, saliéndose del marco de su vida cotidiana para anegarse, ahora, en la historia mitificada.

[…]

El caso de Valera Mora, tan cercano a Acosta Bello en varios aspectos (la disyuntiva entre el poeta y el combatiente; el amor como guerra, con su lenguaje bélico; cierto tono bíblico; un protagonista de ocasional plenitud salvaje; lo ideológico como materia del poema) sería un contraste interesante, pues aunque tiende a una similar mitificación de la historia, no pierde pie en la instancia personal y su manejo de la ironía es siempre refrescante.

No quiero decir, por otra parte, que el acceso directo a la historia sea una dificultad insuperable. Pero tanto *Hechos* como los otros poemas de *Fuera del paraíso* nos habían acostumbrado a una poesía experiencial, desarrollando cada libro a su manera la "biografía" de un sujeto poético planteado como protagonista. Tal protagonista era suficientemente rico como para ligarse intratextualmente con zonas enteras de la literatura venezolana contemporánea. Era también suficientemente auténtico, coherente, "vivo" como para implicar al lector en su existencia, permitiendo reproducir las vivencias cristalizadas en el texto y trascendiendo, como emblema, su concreto correlato sociopolítico.

«...el choque de los diversos lenguajes y modos dinamiza los textos, no como una fatalidad mecánica sino como la disposición inteligente de un montaje expresivo hecho de quiebras y contrastes del discurso»

Esto se debía, en gran medida y específicamente en *Fuera del paraíso*, al mantenimiento de la tensión entre los varios discursos que avanzaban al mismo tiempo, chocando dentro de cada poema: las vueltas a la infancia; la realidad cotidiana del encierro, oficina, noctambulismo pero también de amor; las aventuras imaginarias del viaje, el guerrero borracho, el asesino; la presencia polar de la lucha política, reavivando el conflicto. Las mejores piezas de este libro son las que muestran la dinámica de estos discursos, dispuestos en un montaje o *collage* que remite constantemente de un elemento a otro.

[…]

Convendría no ignorar tampoco el abanico de lenguajes que enriquecen el fluir de ese monólogo de alguna manera teatral, ya dicho a media voz, ya gritado con gestos que cabe imaginar, ya ligeramente engolado, ya adoptando tonos "objetivos". Pues hay aquí trozos de diálogos que suponen dos o tres hablantes, hay líneas de cartas, fragmentos de literatura política, un memorándum, hay narrativa directa, registrando gestos y pensamientos en tercera persona y, sobre todo, en primera persona, desde el punto de vista del protagonista-narrador.

Estos tipos de lenguaje, que tradicionalmente pertenecían a la prosa aunque se incorporaron con todo derecho y hace ya tiempo a la poesía, se combinan en el libro con lo que usualmente se ha considerado lenguaje lírico —tanto en versos propiamente dichos como en trozos de prosa—. Y también en este sentido, el choque de los diversos lenguajes y modos dinamiza los textos, no como una fatalidad mecánica sino como la disposición inteligente de un montaje expresivo hecho de quiebras y contrastes del discurso.

Lo cuestionable en la retórica amorosa lo sería probablemente más en la retórica histórico política. Así, el poema "2.000 estrellas más arriba de la estrella polar", cuya colocación al final del libro y su mayor extensión orientan objetivamente la lectura hacia una culminación, es sin embargo el texto más fallido, concentrando de alguna manera los peores momentos del poemario.

El protagonista hasta entonces existencial deja su vida cotidiana y aparece, de un salto —mortal— en el gran escenario del mundo: la nueva aventura imaginaria se desboca, al asumir la historia desde el punto de vista de una especie de Prometeo, de un creador que "en una galaxia bella / no puedo describirla,

fundé mi casa entre horcones de oro macizo / y puse un número también bello para distinguirla. / Seis días de trabajo y al séptimo colgué mi ropa por el cinturón / y salí al aire a lavarme las manos" (pp. 63-64).

[…]

Pero ¿quién es ahora el hablante? ¿Sigue siendo aquél "Arnaldo", "tierno cuchillo de cocina", cuya biografía hemos acompañado en los dos libros, de altibajo en altibajo, de su cuarto a la oficina al amor a los bares a la autocrítica al recuerdo a la aventura imaginaria al mar a la afirmación de la justa lucha de los otros? ¿Sigue siendo el intelectual desgarrado de los sesenta, identificado vicariamente con la gesta guerrillera y recorriendo funcionalmente sus letras caídas? En realidad, cabe dudarlo.

Porque la instancia desde la que habla ya no es su vida, ni la vida de nadie, sino la historia, o el manual de historia, la interpretación lírica de la historia, la desrealización de la historia: esencializada, integrada en una visión sideral y cantada con el acento triunfalista de aquellos "cromos" —fueran cuadros, poemas, novelas o films— estalinistas o maoístas.

Una voz, pues, que se pretende mitificante pero es sólo mixtificante, una voz de cuerpo hinchado: el tiempo y el espacio del mundo y hasta de los mundos, expone, a grandes rasgos, un mito que se adelgaza en su final, convirtiéndose en elogio absoluto del socialismo en la URSS, China y Cuba.

Pero el mito, así funcionalizado, se degrada en cuanto tal. La historia, así mitificada, sólo puede ser objeto de adhesión o de rechazo global. Lo político, en tanto consigna proyectada a los cielos, se vacía de lo existencial que permite su inteligencia y su vivencia. El poema, por su parte, sucumbe en la retórica enunciativa, sin elementos "probatorios". Y el libro entero, así rematado, se ve distorsionado, forzado, "traicionado" casi.

Prescindiendo de este desgraciado borrón, *Fuera del paraíso* mantiene su calidad de poesía experiencial, que espero haber mostrado en este seguimiento bastante detallado. Interpretar su poema final como el último sueño de su protagonista, como el último delirio histriónico del guerrero borracho, es un pobre consuelo del que no me hago cómplice. ⅀

Tomado de *Las aventuras imaginarias (Lectura intratextual de la poesía de Arnaldo Acosta Bello)*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, El libro menor N° 174, 1991. pp. 103-116.

Títulos citados de Arnaldo Acosta Bello:

Fuera del paraíso. Caracas: Monte Ávila, 1970.
Biblioteca Nacional de Venezuela.
Cota: V861.44 A185f
Hechos. Caracas: Ediciones Tabla Redonda, s.f. (1960). Biblioteca Nacional de Venezuela.
Cota: V863.44 A185h

Nota: para leer el poema "2.000 estrellas más arriba de la estrella polar" entrar en http://revistadepoesiaelsalmon.blogspot.com

Discurso a medianoche

He aprendido a rezar
sobre mi máquina de escribir
a decir nombres
y tomar un chorrito de agua helada
cuando el reloj no es ni rojo ni azul
sino reloj
al lado de mi tarjeta de control
mis huellas pulgares de tonto a sueldo
vivo en los ascensores
donde respiro la señorita limpia
besada por mamá
y anemia de una herencia blanca
traslúcida

Si lo que amo es reino de mi soledad debe tener un sitio que bruscamente aparte hierba de cuatro metros, corazón anormal, ¡basta! voy a disparar pues mi captura será con agua hirviendo en el hoyo de esa raíz.

¡ya está!
la madera del patio
me la ha salvado mi sacapuntas
la regla de 4° grado
la tabla de multiplicar
mi maestro es un viejo enigma
de cuyo sueldo muere su familia
por fin llegaste, amiga,
a tu costumbre me siento bien
dueño de mis faltas tengo cinco días triste
me sacan de una totalidad
se han empeñado en asignarme amo
al que he de matar por repulsivo
estrangulado con un triángulo en la nuca
el horóscopo anuncia ganancias que no veo jamás
fumo de madrugada
sobre las tablas de mi cuarto patalea el amor
conejo epiléptico al que ahogo en sábanas
voy a la pared a matar zancudos
doy brincos de loco
Tienen razón los que han ido a batirse
a subvertir esta vida
o moriremos de fastidio.

De *Fuera del paraíso*. Caracas: Monte Ávila, 1970. pp. 31-32.

Del exterminio

Bajo mis tendencias ¿qué nube triunfa de la ciudad?
¿qué colina eleva sus saltamontes hacia las estrellas?
Si todos exprimen su voz en los viejos lugares
ancianos son el penacho de humo y el agua ente los avisos
fieramente iluminada.

Tú, la gran tonta, distraída entre la llama del gas
permite que una vez silbe tu corazón
pon este disco en tu fonógrafo mientras limpias
a regular distancia de la canción, tómale el peso a tus senos,
dobla las flores que han muerto mientras gastabas cadera
como una luna.

En alguna parte está lo que has visto y recordaste
cuando mordías ceniza.
Hace tiempo ahorramos la alegría como sucia moneda
y a la hora de morir fuimos engañados y metidos en el ataúd,
he sacado tantos pantalones de los escaparates, he entrado y salido
tantas veces de los restoranes mientras alguien devoraba su postre
(fresas y espesa crema)

Que te gusta el labio muy fuertemente teñido
y la garganta café, no niegues.
Arena, toda la arena que hoy he venido a ver y no pude abarcar
de una vez en mis ojos porque estabas ahí al lado del mar, lado
con lado, ausente, amante, sino esperando, ardida de la hora que
tiñe el ojo de las aves en vuelo.

Desgraciado, injustamente puesto en tertulia
vino esta otra de apariencia dichosa que no dice nada
de la única calamidad, ay. "Yo soy la abatida, dejadme pasar
esta noche junto a mi amor. Por el maltrato de los divanes no,
porque descenderemos al suelo a mordiscos y terminaremos
frente al vidrio de la azotea con todos los libros de este jardín".

Y la mujer hablaba de sus niños…
Hoy los he conocido de lo alto de las flores parados en los ladrillos
delante de las cayenas
en retrato.
Así que los hombres fuimos vistos otra edad, varias veces
al mismo tiempo, velludos hasta el corazón y los vellos espesos
con leyendas y grasas animales y astillas de sangre, pero esta noche

hablamos y estamos en camisa como servidos al vino.
Él le pasa su brazo, la acaricia y le revive un suave sabor a guerra.
He allí la clave y los rápidos traslados de capitanes
sólo para besar y despedirse sin discusión
con un gesto apremiante.
Yo conocía ese muerto sacado de la selva a balazos
difunto en esta hora su día me afligió y los duendes hicieron
este árbol para venerarlo.
A la salida de mi puerta hay dalias, césped, cigarras
y cada uno arde en su vida tan loca como cualquiera.
Déjame hoy o mañana seré el gran daño, yo he sacado tus medias
y tus piernas han quedado dispuestas para la dicha donde exclamas
lo que luego olvidas.
Tú, el de las cejas desaparecidas en un acto de espionaje
¿has visto quién soy?

Y si lo sabes dilo, dímelo pronto porque ando buscando
a alguien que me entregue las llaves de tanta inseguridad,
los fuertes, los imbéciles, los negociantes, los indiferentes,
interrogan para saber cómo andan las cosas de los demás,
pero fíjame una hora para vivir fuera de estas costumbres
que nadie entiende.
Ayer nos disipamos, nos dijimos cosas tan duras de oír
y es necesaria esa palabra que destella en tus labios
como un infiernillo y duele tanto y destroza igual que un carnicero
Esta respiración de náufragos, estos ojos de asfixia, estos
puños de atleta con que golpeamos en las discusiones no nos dejan
vencidos, pero entonces corremos a gran velocidad y empezamos
a buscar cafés en la madrugada, encantos, maravillas de la oscuridad,
aquí va a morir algo, adelanto un centavo de mi vida
que ha rodado en sucios mostradores, hígados, ojos, tripas,
músculos y huesos, bendito sea el festín y el coro de bebedores
que derrama cerveza sobre sus caras, yo no pido perdón, los matadores
se bambolean glorificados, estoy a la puerta de este palacio
sacando en tobos de plomo la sangre del enemigo.

Arnaldo Acosta Bello

De *Fuera del paraíso*. Caracas: Monte Ávila, 1970. pp. 33-36.

La vuelta al lenguaje sagrado

POR ALBINSON LINARES

El poema se encadena verso a verso y frase a frase, entre silencios elocuentes y una cuidada brevedad articulada. La rara belleza de lo inédito, de esa primera lectura privilegiada, signa el encuentro con estos seis poemas de Reynaldo Pérez Só. Con la maestría que confieren décadas de trabajo sistemático y pasión decantada, cada pieza muestra los frutos de un intelecto proclive a la elevación mística.

"Siempre en antónimos / viven mueren muriendo otros / viven en el efecto de la bala / en la vida de la bala por su muerte / a vida por su vida / muerte / sin forma sin substancia amasijo / irse disolviendo por amor al otro / pudiendo no serlo incluso /salivas no siempre humanas", rezan, sentenciosos, los versos del poema 14.

Su búsqueda estética marcada por el silencio y la síntesis como premisas puntuales lo acercan a la obra de otro venezolano: Luis Alberto Crespo. Pero son los vastos abrevaderos de tradiciones tan variadas como el budismo Zen, el misticismo cristiano, la generación Beat norteamericana, el legado hindú, la poesía brasileña y los haikus japoneses donde debemos buscar los vértices de este discurso.

Mientras otros poetas se alejan de la urbe, internándose en el desmesurado paisaje natural venezolano, Pérez Só no se amilana incluyendo escenas que todos los citadinos conocemos, como cuando escribe: "Sentada en una silla la senectud / observa a un barrendero / avanzando por la calle / hacia abajo en dirección".

Breve y lúdico, sentencioso y arriesgado, cada propuesta del poeta linda con la erudición del aforismo clásico y la continua experimentación creativa. Mover el lenguaje, sacarlo de sus plácidos límites funcionales, pareciera ser una de las obsesiones de este poeta caraqueño nacido en 1945. La singularidad de su propuesta ya fue resaltada por queridos maestros como Juan Sánchez Peláez, quien lo ponderaba aseverando que sus poemas aunaban "al más secreto vértigo verbal la reflexión interior".

Dicho esto, sólo queda fijar la mirada en ese claro sentido de errancia, de cierto vagabundeo que se respira en muchos de sus versos. Es la palabra del poeta, ese ser que se yergue dueño de la certeza de nuestro efímero paso por el mundo y escribe: "Una raya amarilla ennegrece al resaltar el asfalto / señales de tráfico ir a tumbos de la justicia / suicidarse en los riscos sobre las piedras / es un forastero / rompiéndose las piernas en tierra alquilada / cuyo contrato no deja de vencerse".

14

pasionarias contra siempre contrarias
se guardan se inoculan para caer
que caiga el otro su viaje al otro
sus vidas en muerte al otro
hacia los muros entre secretos
siempre en antónimos
viven mueren muriendo otros
viven en el efecto de la bala
en la vida de la bala por su muerte
a vida por su vida
muerte
sin forma sin substancia amasijo
irse disolviendo por amor al otro
pudiendo no serlo incluso
salivas no siempre humanas

16

sobre mí presa esperada no aún
observando desde sí más altitud de sobresalto
sólo detenimiento ignorándose en su pintura
actor en plumas y quiebras del aire
súbito
con silencios embozos
inmovimiento

sobre mí
presa por el suelo sin resguardo
sobre mí in cumbre de improviso
en la mirada los encuentros
para la vida del sagaz
para la muerte mía
devorado

17

sin quiebras al espacio del paisaje
ninguna quietud la describe la que se copia
en su animal

sin darse aludido a los vientos
a los pliegues de los cambios
todos juntados a distancias
sobre la tierra bajo canícula de mayo
bajo ausencia de nubes
a la carencia
a la inalterable entrega de dejarse

25

te falla la pierna derecha
se secan los muslos la izquierda
los olores son los hijos
andan amigos hablamos amigos
en disfraces de colcha y almohadas
no cumple el cuerpo
y si los hedores presentes
falla la columna falla el sueño
los amigos juegan muchachos
carretera adentro campos de árboles
olores a mastranto quebradas
brumas los olores de adentro
las encías sin dientes
te fallan las piernas
sin colcha ni almohada
te secan la boca el sueño

28

entretanto seca el agua de la mar
el viento seca
sus palabras
se esconden ojeando en lo lejano
oreándose la vejez de la ventana
aguarda remontar siempre
e ir borrando y dibujando un puente
cuyos extremos sostienen ambas
la humedad de las aguas compartidas
la secura aportada por los aires
habiendo ahora ninguna punta
sentada en una silla la senectud
observa a un barrendero
avanzando por la calle
hacia abajo en dirección

29

inseguro de su hablar balbuce
su mano el pensamiento se le acuesta
la mano al intentar alzarla
una raya amarilla ennegrece al resaltar el asfalto
señales de tráfico ir a tumbos de la justicia
suicidarse en los riscos sobre las piedras
es un forastero
rompiéndose las piernas en tierra alquilada
cuyo contrato no deja de vencerse

Reynaldo Pérez Só
Poemas del libro inédito *Nada sobre Piedra*, cedidos por el autor en julio de 2008 en Valencia, durante el VII Encuentro Internacional de Poesía de la Universidad de Carabobo.

José Delpino

La palabra "alevín" designa dos cosas: una cría de peces con la que se pretende repoblar un cuerpo de agua dulce, o un joven que se inicia en una disciplina. En ambos casos, el sentido apunta hacia lo nuevo, lo inédito, lo recién venido. Para dar continuidad a esta sección, la cual se ocupa de promover las voces nuevas de nuestra poesía, escogimos un texto del joven poeta José Delpino (Maracaibo, 1981) perteneciente a su libro inédito *Phanes*. Delpino es licenciado en Letras por la Universidad Central de Venezuela, participó en el taller de poesía del Celarg y varios de sus poemas han aparecido en la antología *Voces nuevas 2005-2006* y en la revista electrónica *Letralia*.

El poema que el lector encontrará a continuación es uno de los más extensos de los casi veinte textos que componen el poemario. En este "canto" se percibe un ritmo tan espeso e invariable que pareciera que, a medida que vamos leyendo cada verso, el anterior quedara borrado. El poema simula ser un solo verso que se transforma en otro, que se anula y emerge cada vez con rostro distinto, como las olas o el tiempo.

El poema suma imágenes de lo vivo: da volumen a las imágenes que construye, como en un conjuro que logra elevar pieles y carnes hechas de fluidos, de espumas, de aguas propias y ajenas. El avance de palabra, cuando se logra pactar con la velocidad de su antidiscurso, estructura un universo siniestro: lo cercano lo altera hasta renovarlo, revivirlo.

Según el autor, el centro de las imágenes principales de *Phanes* es el deseo, "el deseo daimónicamente hablando, no definido sólo como deseo amoroso, sino como el traer a la luz el mundo y sus distancias que es a un tiempo ansia imposible de arroparlas". Por eso tanta ansia y tanta espesura en la imagen, porque cada una es un alumbramiento, un deseo de aparición, de fundar un cuerpo. Pero esto no significa que no exista la posibilidad del desbordamiento. La idea de lo rebosante abunda en el poema, pero de un modo dúctil, móvil. Aquello que se desborda vuelve a encauzarse y en esa dinámica nunca se pierde el sentido. ꙮ

Phanes

XVI

pasmo

salitre

pastoso ojo

la tarde que llega
a bloque
a dentellada
vela de mar mordida
junta de gozne por bisagra negra
unión a nada
a no término
junta pura
mutilada
sin miembros
junta
juntura
borroso tacto
luz espalda
luz huida
puerta abierta
puerta espalda

dos pechos se ensombrecen
laten
anudan pétreo puño
despojados de ojos
suspendidos en ida
bloque pesa
cae tiempo

cabeza
llega tarde
puño
se hace hueco

dibujo empeña
terca mirada
tensa hilacha
enseña el diente negro
y junta
caligrafía de retina
hervidura de combas
a cámara negra
a lejanía que entra en retirada

mar
mar de bastos
mar de mar
mar de marasmo lento
de llegada

mar aumenta
mar se riza
pica
baraja espuma
mueble roto
sudadas gotas sobre tela
pared celeste descamando
quemada de agua
de salitre
blanco bosque de aire
punzado

bisonte de espuma

piel inmensa haciendo aguas
haciendo sangre
hundimiento en hervor ido
hundimiento tenaza
mejilla plata
mejilla hueco
ahondamiento
bulto
negrura combada
elevada
no elevada
mejilla
estéril en picada
partida
arriba
brisa
quemado labio
desconchado beso al aire
beso a la roca golpeada
calza
el puño sobre el puño
bombea centro
pecho
amargas sienes
rebaños en fila
combas
agitados
grises ojos
otra vez inmenso
plata
iris blanco espesando blanco
blanco
blanco
espuma sólida de carne

espesa carne blanca clavada de nervios
el mundo se hace ojo
se hincha
se deshincha
se duplica
mar de ojos
mar de ojos
que se traga, que se engulle
volteado siempre
mezclando
la espuma blanca
la espuma negra
la negada
la de cabellos hacia dentro

mar de ojos
mar capricho
mundo mirado
de sí mismo
en lejanía
de bloque
de entraña
destajada
castillo de gotas de agua
humedad lerda del aire
hecho mar
del mar hecho aire
punzando
de nuevo
salitre
avance de marea
prótesis de masa oscura
lenguarada
sobre roca

sobre blancas paredes en picada
muros bocas
bloques rojos
armaduras
y el salitre
junta muerte
junta punza

gotas

sobre el mueble

la mordida

contrafuerte

los pechos

los pubis

y el tiempo

que desconcha

y se mira

José Delpino (Maracaibo, 1981). Fragmento XVI de *Phanes*. " 'Phanes' significa deseo y, simultáneamente, el acto de traer algo a la luz. Los versos de este libro insisten en esa conjunción. Rondan con sus imágenes ese deseo que funda mundos, que los trae a la luz, devela sus distancias y a la vez arroja al que mira hacia el afuera. Son textura deseante, textura de ansia fundada en la herida, en la ausencia".
[lea más de *Phanes* en http://revistadepoesiaelsalmon.blogspot.com]

La luz quebrada



URDANETA, ANTONIO
Caracas: Monte Ávila, 1983.

BIBLIOTECA NACIONAL DE VENEZUELA. COTA: V861.44 U74

La última vez que se incluyeron textos de Antonio Urdaneta en una antología de poesía venezolana probablemente fue en 1991, cuando apareció *40 poetas se balancean. Poesía venezolana (1967-1990)*, de Javier Lasarte. Ya no debe extrañarnos que el esfuerzo de un antologista pase desapercibido para la mayor parte de nuestra crítica histórica, frecuentemente temerosa de la revisión y la relectura. Luego de *Crebar albores* (1983) vino *El Milagro de Pablera* (1988), y después el autor guardó silencio hasta *El lirio que vino del mar* (2008). Pero la fuerza verbal e imaginal de su primer poemario prevalece sobre los otros dos libros, como un comienzo demoledor, un impulso de salida que no le es posible recobrar. A veces sucede que, mientras menor es el dominio del lenguaje en un poeta, mayor posibilidad hay en la página para el deslumbramiento.

Este poemario extraño e inquietante posee, sobre todo, una vocación de bestiario. En sus textos habitan pájaros y árboles, caballos ariscos, un gallo flagrante, un toro del tiempo, venados que se transforman en mujeres desnudas, un gato sin fondo y leones inmunes que tienden puentes, en fin, criaturas que "De nada emergen o corren sin huella a orillas del río / (…) / O se extinguen o al cielo vuelcan" (p. 20).

Lo mismo parece ocurrir en estos poemas con todo lo real, como si la solidez no fuese indispensable: "Del barro hacíamos pan. // No se necesitaba nada. / Todo era mentira pura" (p. 34), "Debe ser ficción lo único que exista / (…) / Creo en todo lo que sea mentira" (p. 42). Así se erige un juego de simulacros que se advierte desde el título. La frase "crebar albores" proviene del verso 235 del *Poema del Mío Cid*, que dice: "Apriessa cantan los gallos e quieren crebar albores". En una primera ojeada, con ese trueque del moderno *quebrar* por un *crebar* resuenan en el lector las palabras "crear", "cribar", "cobrar". Así, "albores" también gana algo de "árboles" y de "albures". Cribar árboles, crear albores, cobrar albures. Todo ello se encuentra en cada texto del poemario, donde los elementos de la naturaleza parecieran destilarse hacia lo inmaterial y la mentira; y al mismo tiempo la luz, el vacío, cobran espesor en la voz de quien los nombra, como si lo imaginado pudiera amanecer hecho cuerpo.

En *Crebar albores* nada dice: sugiere. La luz se quiebra, lo invisible cuaja. Finalmente, "El silencio cuenta vastos estíos. / Nada quedará sin insinuarse, / y es poco" (p. 15), dice el poema "Los viejos", como una amenaza espléndida.

SANTIAGO ACOSTA

“Pateemos los traseros más gordos”



CASTRO, JOSÉ ANTONIO
Maracaibo: s. e., 1966.

Cuando uno lee *Álbum para delincuentes* (1966) siente que los años sesenta le explotan en la cara. La sensación comienza en la portada, de Carlos Contramaestre, y continúa en cada parte del libro. Castro inicia, con ritmo lineal, una propuesta de trascendentalidad y cambio, de juventud dispuesta a quemar las naves. Dueño de un lenguaje heterodoxo y libre, hila cada palabra con cada verso: cada poema es una fotografía alfabética que va llenando el álbum, ese espacio en donde se gesta la rebeldía por medio de la palabra: “Debemos romper los osos con nuestras propias manos y / orinar largamente sobre las cabezas de color de oro. Para que las sinceridades amanezcan, todo eso” (p. 17). Cambiar la realidad es cambiar el lenguaje.

La segunda etapa del libro, “Nacido para empleado público”, habla del hombre entre los hombres, en sociedad. Y no cualquiera sino la venezolana de los años sesenta, de guerrilla y revolución, de escupitajos a los militares y de un intento de llevar adelante un proyecto democrático que casi zozobra. Castro es testigo y protagonista de esa época y, ante todo, crítico contumaz que logra ver detrás de las costuras mucho de lo que vive en nuestro inconsciente colectivo, lleno de botas, fusiles y héroes que no lo fueron tanto: “Los sueños putrefactos tienen traje de general sentado en / un banquillo y tienen cara de general y tienen gordo ano / de general” (p. 27). En esta parte del libro hay un sarcasmo latente hacia el falso aburguesamiento de una sociedad recién iniciada en la modernidad: “puedes muy bien sentarte en tu escritorio y escribir como tarea / la palabra ‘prostíbulo’ con el general colgado en la pared” (p. 31). En esta sección los poemas huelen a papel carbón y a café frío, a aguja de reloj que no se mueve. Es una apología de la oficina, en donde se lee la corrupción de las cosas. Hay un replanteamiento del sentido a través de las palabras, en el cual incluso las afirmaciones están rebosantes de preguntas: “Hubo huelga indefinida de empleados públicos, pues las flores / habían sido ultrajadas y la esperanza había tropezado con las / bocas en ‘o’ de los fusiles” (p. 51).

La última parte del poemario, “Nacido para delincuente”, está llena de noche y oscuridad, pero es una oscuridad que ilumina: Castro apela a la negrura, a la ceniza, al carbón, al color petróleo de las cosas. En él la poesía no es un elemento que llega sereno, sino como un estallido: “pateemos los traseros más gordos”, nos dice, “pues nuestro trabajo no ha finalizado aún y los vientres grávidos reservan sus sorpresas para el exacto día” (p. 77).

RICARDO RAMÍREZ

Resistir en la estrategia



Velásquez, Lucila
México: Cuadernos Americanos, 1955.

En *Poesía resiste* (1955) habita una guerra de resistencia que puede ser descrita en tres *honduras* de palabra. La primera pertenece al registro que hace este libro como antecedente cartesiano de la llamada *década violenta*: los nombres de Antonio Pinto Salinas, Leonardo Ruiz Pineda, Alberto Carnevali (y la confesión de "Estrella" como uno de los nombres clandestinos de la poeta) se suman al exordio "Defensa de esta poesía" y al poema "Convocatoria", que inician una conminación en manada: "Venid, venid, hermanos amorosos / a escuchar la denuncia de este llanto / en los blancos pañuelos flagelados" (p. 13). En cambio, la segunda altura de palabra tiene que ver con la responsabilidad del testigo: en ocasiones, la voz poética se presenta como la de un último guerrero en pie. "Quiero abrir los clamores de la tierra / para contar los gritos en las filas. / Acompañadme a entrar; venid, hermanos" (p. 15) muta para convertirse en "parado en la agonía convocas a la historia / y anuncias la sentencia de un pueblo demorado" (p. 84).

La tercera cota se marca especialmente con el texto "Contra un muro de cantos" (p. 17), un poema revisitado y corregido significativamente por Velásquez en otros dos títulos en donde aparece: *Claros enigmas* (Monte Ávila, 1973. pp. 49-50) y la antología *50 Años de Creatividad de la Palabra* (Fundarte, 1998. pp. 231-232). Las versiones evidencian un cambio de estrategia poética que intenta la *reflexión* en ambos sentidos: *pensar* y *reflejar* ese universo colindante contra el cual apunta el verso. El país en el que se reubica esta poética es, en realidad, un territorio concebido en la utopía que adquiere cuerpo —volumen, realidad, altura— en la palabra.

Recordando a George Dumézil, Deleuze y Guattari apuntan en "Tratado de nomadología: la máquina de guerra" (en *Mil mesetas* Valencia: Pre-Textos, 1988) que el guerrero y su *hacer de la guerra* contrario al del ejército ofenden a todas las instancias de poder. También, en *Crítica y clínica* (Barcelona: Anagrama, 1996), Deleuze vincula al poeta con la excentricidad de un individuo en extrañamiento, "extranjero en su propia lengua" (p. 11). Así, esta poética —también exiliada por el perejimenismo— se asila en el testimonio de un imaginario violento que sólo será representado con la misma coherencia en piezas posteriores como la *Canción del soldado justo* (1961) de Víctor Valera Mora, *Por mi cuenta y riesgo* (1967) de José Lira Sosa, o *Maquillando el cadáver de la revolución* (1977) de Julio Miranda.

Es preciso revisitar la idea de país que acá se nombra, en tiempos que voces tan disímiles a la de Velásquez en 1955 —por ejemplo, Yolanda Pantin (*País* 2007) y Armando Rojas Guardia (*Patria y otros poemas* 2008)— aparecen con intención similar, como si la nación nuevamente se antojara inefable.

Willy McKey

Apuntes biográficos

Arnaldo Acosta Bello (Camaguán, 1927-Barquisimeto, 1996). Poeta y narrador. Perteneció al grupo *Tabla Redonda*, junto a Jesús Sanoja Hernández, Rafael Cadenas y Jesús Enrique Guédez, entre otros. Dirigió en Mérida la revista *Actual*. Algunos de sus poemarios son *Hechos* (1960), *Fuera del paraíso* (1970), *Los mapas del gran círculo* (1975) y *Sereno rey* (1979). **José Antonio Castro (Barcelona, 1930).** Poeta, ensayista y crítico. Entre sus poemarios pueden nombrarse *Las manos* (1963), *Álbum para delincuentes* (1966), *Humano todavía* (1967) y *La bárbara memoria* (1973). Autor de los influyentes estudios *Narrativa modernista y concepción del mundo* (1973) y *El proceso creador* (1975), entre otros. **Argenis Daza Guevara (Tumeremo, 1939-Caracas, 1994).** Poeta y abogado. Perteneció a la agrupación literaria *En Haa*. Algunos de sus poemarios son *Espadas ebrias* (1959), *Actos de magia* (1964), *Juegos de reyes* (1967) e *Irreales* (1973). **Juan Martín Echeverría (Caracas, 1937).** Poeta y abogado. Entre los títulos que ha publicado se encuentran *Agonía* (1962), *Suicidio* (1963), *Alarido* (1967), *Sin un especial remordimiento* (1973) y *Un sentimiento de urgencia* (1978) **Lydda Franco Farías (Sierra de San Luis, 1943-Maracaibo, 2004).** Poeta nacida en el estado Falcón. Algunos de sus libros son *Poemas circunstanciales* (1965), *Descalabros en obertura mientras ejercito mi coartada* (1994, Premio Regional de Literatura "Jesús Enrique Losada") y *Aracné* (2000). **Pausides González (Caracas, 1962).** Poeta y crítico. En su obra destacan *Cada despido del tiempo* (1994) y *Libro del aire* (2007). En 1996 recibió el premio Fernando Paz Castillo por su estudio *La música popular del Caribe hispánico en su literatura* (1998). **Alí Lameda (San Francisco, 1923-Caracas, 1995).** Poeta y crítico larense. Entre los años 1967 y 1974 fue prisionero del gobierno de Kim Il-Sung, acusado de ser agente de la CIA. Algunos de sus poemarios más significativos son *Los juncos resplandecidos: décimas al Vietnam heroico y mártir* (1969) y *Sonetos del viajero enlutado* (1975). **José Lira Sosa (Maturín, 1930-Porlamar, 1995).** Poeta y periodista. Miembro fundador, en 1964, del grupo y la revista *Trópico Uno*. Su obra, contenedora de un surrealismo esencialmente tropical, insiste en la imagen del mar y en los dilemas del compromiso político. Algunos de sus poemarios son *Fiat-lux* y otros poemas (1954), *Por mi cuenta y riesgo* (1967) y *Oscuro ceremonial* (1975). **Olga Luzardo (Paraguaipoa, 1918).** Poeta, narradora y periodista zuliana. Luchó contra el régimen de Marcos Pérez Jiménez, así como a favor el voto femenino y los derechos de la mujer. Ha publicado los poemarios *Flor de cactus* (1942) y *Huellas frescas* (1993), este último escrito en la penitenciaría de San Carlos entre 1950 y 1952. **Julio Miranda (La Habana, 1945-Mérida, 1998).** Poeta, narrador y crítico. Es, quizá, quien de forma más completa se haya dedicado a ordenar y valorar la literatura venezolana. También fue un poeta inusualmente audaz. De sus poemarios pueden mencionarse *Maquillando el cadáver de la revolución* (1977), *El poeta invisible* (1981), *Rock urbano* (1989) y *Así cualquiera puede ser poeta* (1991). **Luis Moreno Villamediana (Maracaibo, 1966).** Poeta y traductor. Ha publicado los poemarios *Mares que restan* (1992), *Cantares digestos* (1996), *Manual para los días críticos* (2001) y *En defensa del desgaste* (2008). Recibió en 1997 el Premio Internacional de Poesía "Juan Antonio Pérez Bonalde". Tiene un poemario en proceso de publicación titulado *Eme sin tilde*. **Reynaldo Pérez Só (Caracas, 1945).** Poeta y traductor. Fundador de las revistas *Zona tórrida* y *Poesía* de la Universidad de Carabobo. Formó parte del llamado "grupo de Valencia", en compañía de Teófilo Tortolero, Alejandro Oliveros y Eugenio Montejo. Algunos de sus poemarios más significativos son *Para morirnos de otro sueño* (1971), *Tanmatra* (1972), *25 poemas* (1982) y *Px* (1996). **Ángel Miguel Queremel (Coro, 1900-Caracas, 1939).**

Poeta, narrador y dramaturgo. Estuvo involucrado en España con algunos poetas de la generación del 27, como Federico García Lorca, Rafael Alberti, Manuel Hernández y Jorge Guillén. Perteneció al grupo *Viernes*. Sus poemarios principales son *El barro florido* (1924), *Tabla* (1928) y *Santo y seña* (1938). **Víctor Salazar (Barcelona, 1940-Cabimas, 1983).** Poeta. Perteneció al grupo *En Haa*, en compañía de Carlos Noguera, Jorge Nunes y Lubio Cardozo, entre otros. Algunos de sus poemarios son *Piragua* (1960), *El desterrado* (1965) y *Cartas de la calle Victoria* (1967). **Jesús Sanoja Hernández (Tumeremo, 1930-Caracas, 2007).** Periodista, poeta, ensayista e historiador. Cofundador de las revistas *Cantaclaro* y del grupo *Tabla Redonda*. Su único poemario, *La mágica enfermedad* (1969), fue merecedor del premio de la Bienal de Valencia. **Antonio Urdaneta (Barquisimeto, 1947).** Poeta y crítico. Co-fundador de la revista Job en 1972. Perteneció al grupo *Tonel*. Ha publicado los poemarios *Crebar albores* (1983), *El Milagro de Pablera* (1988) y *El lirio que vino del mar* (2008). Actualmente es coordinador de la Casa Nacional de las Letras Andrés Bello en el estado Lara. **Ismael Urdaneta (Moporo, 1887-Maracaibo, 1928).** Poeta y periodista. Perteneció al grupo *Proshelios* de Maracaibo, junto a Jorge Schmidke y Pedro Barrios Bosch, entre otros, y estuvo involucrado el grupo *Ariel*. Combatió en Galípoli y Odessa durante la Primera Guerra Mundial, tras haberse alistado en la Legión Extranjera en 1916. Sus poemarios principales son *Corazón romántico* (1906), *Cantos de gloria y de martirio* (1927) y *Poemas de la musa libre* (1928). **Víctor Valera Mora (Valera, 1935-Caracas, 1984).** Poeta y sociólogo. Fundador, junto a Caupolicán Ovalles, Luis Camilo Guevara, Elí Galindo y José Barroeta, entre otros, de *La pandilla de Lautréamont*. Libros capitales: *Amanecí de bala* (1971) y *70 poemas stalinistas* (1979), con el cual recibió en 1980 el Premio Conac de Poesía. **Lucila Velásquez (San Fernando de Apure, 1928).** Poeta, crítico de arte y periodista. Bajo el seudónimo "Estrella" luchó activamente contra la dictadura de Marcos Pérez Jiménez. De su amplia obra poética podemos señalar los libros *Poesía resiste* (1955), *Indagación del día* (1969), *El árbol de Chernobyl* (1989) y *La rosa cuántica* (1992).

Esta edición se terminó de imprimir en las prensas de Editorial Ex Libris el 29 de enero de 2009, utilizando las familias tipográficas Garamond y Giovanni, a un año de la presentación de

F L U V I A L

nuestro primer número.

A 80 años de *Las formas del fuego*, de J. A. Ramos Sucre

El Salmón - Revista de Poesía ■ Año II No. 4 ■ Enero-Abril 2009

P R Ó X I M O N Ú M E R O

V U L G A R

ISSN 1856-853X

PVP: Bs.F. 10